
La forme et l'imagination

(Le Portrait de l'inconnu d'Isolde Kurz)

Fonn und phantasie

Jean Bellemin-Noël



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2824>

DOI : 10.4000/germanica.2824

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 1988

Pagination : 117 à 130

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Jean Bellemin-Noël, « La forme et l'imagination », *Germanica* [En ligne], 3 | 1988, mis en ligne le 10 septembre 2015, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2824> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2824>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

La forme et l'imagination

(Le Portrait de l'inconnu d'Isolde Kurz)

Fonn und phantasie

Jean Bellemin-Noël

- 1 Le grand intérêt des récits fantastiques pour une lecture qui s'inspire de Freud, c'est qu'on y voit affleurer les formations fantasmatiques, presque lisibles dans la surface du texte. Non seulement on y trouve souvent à l'œuvre des mécanismes, des effets de représentation analogues à ceux que l'on rencontre dans les rêves, dotés d'un important coefficient d'absurdité, mais il advient fréquemment que l'on y fasse état d'un ou de plusieurs rêves, voire que l'événement prodigieux, celui où se révèle la rupture avec notre expérience du monde, prenne la forme d'un rêve. Or, dès que l'on parle de rêve, chacun éprouve le sentiment rassurant qu'une interprétation est possible, qu'elle est à portée de la main et qu'on va dans peu d'instant voir le sens caché pointer son nez ; paradoxalement, c'est grâce à son incohérence même que le rêve paraît lesté d'une certaine clarté. Toute contradiction, par exemple, traduit un conflit, et donc tout vœu accompagné de sa propre annulation devra renvoyer au prototype œdipien du désir barré, puisque c'est dans cette histoire exemplaire que se fait entendre le plus clairement l'interdit de l'inceste.
- 2 Quiconque s'est une fois essayé à découvrir des valeurs inconscientes dans une œuvre d'art a pu vérifier, et presque à tout coup, combien il était fécond de faire appel au mythe d'Œdipe, qui en acquiert le caractère de nécessité que l'on réserve d'ordinaire aux lois biologiques. Voilà justement où le bât blesse. L'inconscient serait-il naïf au point que l'on puisse sans se donner plus de mal démêler ses embrouilles ? Notre inconscient de lecteur trouverait-il son compte à des masques transparents (si tant est que cette expression soit recevable) ? Un déguisement qui ne rend pas méconnaissable celui qui le porte, c'est du travesti ou du bal costumé, cela n'a rien à voir avec la rigide efficacité de cette force d'effacement qu'on a baptisée, d'un nom terrible, la censure. En règle générale, ce qui se laisse regarder en face n'est guère dangereux, ce qui saute aux yeux ne va pas les crever, ce qui se voit du premier coup d'œil est là pour tromper. On lit *Peau d'âne* ou *Allerleirauh* : il n'y aura personne pour imaginer que le thème secret en est le désir que les pères éprouvent pour leurs filles, réincarnation de leur femme et, à

travers celle-ci, de leur propre mère ; à tout le moins ira-t-on jusqu'à soupçonner qu'il faut inverser les choses et voir non pas sous l'atroce pelisse la belle princesse de lumière, mais sous les robes merveilleuses un désir animal, celui de l'enfant pour un géniteur qu'il s'agit de séduire.

- 3 Allons plus loin, car ce genre de renversements apparaissent si peu masqués, si peu refoulés que, semble-t-il, la censure les a par avance déjoués, qu'elle les évite comme des grimaces inutiles ; et quittons le domaine des contes de fées, qui s'adressent peut-être à des esprits à peine dégrossis ou peu aguerris. Voici une « histoire bizarre » (*Seltsame Geschichten* est l'indication générique accolée au titre du recueil d'Isolde Kurz *Die Stunde der Unsichtbaren*, Leipzig, 1927¹ dont l'épisode final semble à peu près transparent. Nous allons constater dans un moment que cela est en grande partie une illusion du tout premier coup d'œil : le récit est pour l'inconscient comme pour le conscient beaucoup plus nourrissant que ne le suggère ce maigre aperçu, fût-il doté de la solide ossature du triangle œdipien. La lecture que nous en ferons mettra peut-être en évidence le statut ambigu de l'écriture fantastique, plus que toute autre obligée de jouer sur tous les plans avec ses limites. Un récit fantastique est un récit qui n'obtient sa plénitude formelle qu'en suscitant et en maintenant jusqu'au bout un noyau d'informel. L'un des héros de cette histoire nous explique pourquoi :

Das Ungefonnte, das ist das Bedrängende. Form erlöst, indem sie die Vorstellung bindet. Bindend und lösend tötet sie zugleich

[Ce qui n'a pas de forme, voilà ce qui oppresse. La forme délivre en enchaînant la représentation. Enchaîner, libérer, double manière pour elle d'éliminer²].

- 4 Que peut être pour l'activité inconsciente le *mis-en-forme* et par conséquent l'informel, où rencontrer une réponse plus claire à cette question que dans un genre littéraire qui se doit de suggérer à un certain moment ce qu'on peut appeler *l'informe*, sous les espèces du monstre, de l'irrationnel, d'une débâcle de la réalité, de tout ce qui permet d'évoquer, comme nous disions en commençant, les allures du rêve ?
- 5 Revenons à ce récit d'Isolde Kurz. Juliane, la jeune épouse de Hasso von Weehrt, est fascinée par le célèbre « Inconnu » du Titien et impressionnée par les paradoxes philosophiques plus ou moins illuminés de Bennett (anglais élevé en Inde, auteur de la formule ci-dessus) ; elle a toujours eu une imagination exaltée, des rêves et cauchemars l'ont hantée sa vie durant, mais elle a fait il y a un an, à la suite d'une fausse couche, ce que nous appellerions une dépression grave, et, laissée seule à Florence par un mari chercheur scientifique – il s'intéresse à de certaines pieuvres – que sa thèse retient à Naples, elle commence à présenter de nouveaux des signes de déséquilibre à force de fréquenter le mystérieux héros de la Galerie Pitti ; l'entourage attribue ces malaises à la canicule, on l'emmène chercher la fraîcheur à Venise, et Hasso lui offre pour son anniversaire une copie du tableau : erreur à la lettre fatale, puisque Juliane, qu'on croyait sortie de sa rechute, vivra une nuit d'égarement mêlant réalité, rêve et délire, au matin de laquelle on la repêchera dans le Canal Grande. Telle est l'affabulation, réduite à sa plus simple expression, pour qu'on puisse me suivre.
- 6 On a déjà deviné que c'est l'Inconnu du Titien mâtiné de Bennett et de Hasso qui sera venu l'entraîner hors de la réalité quotidienne et de la vie, en une sorte d'accident incompréhensible qui ressemble à un suicide. Image peu déguisée d'un souhait inconscient d'être séduite par le Père et punie à proportion de la gravité du crime. On ne dira pas qu'il s'agit d'une interprétation à priori, car tout concourt dans la lettre du texte à accréditer cette hypothèse. Peu de temps avant l'instant fatidique, elle est

supposée avoir passé la soirée à bord de la nef *Bucentaure*, la galère dorée de la Sérénissime République, y avoir rencontré le Doge lors du rite des épousailles avec la Mer et s'être retrouvée avec au doigt l'anneau symbolique. Le Doge est indiscutablement une figure paternelle ; la scène donne à penser qu'il emprunte un certain nombre de traits à l'aristocrate peint par le Titien, dont ce récit veut qu'il représente un seigneur de Venise en même temps qu'un duc d'Angleterre, mais également au personnage anglo-hindou, qui exerce sur la jeune femme un pouvoir spirituel manifeste, et au mari que sa noblesse, son savoir et ses titres universitaires, joints à sa capacité de raisonner avec sang-froid, chargent d'une autorité et d'un ascendant au-dessus de son âge. Les noces tragiques dont le désir hante le personnage principal de ce conte sont œdipiennes autant qu'il est permis de l'exhiber.

- 7 Au point même qu'il est possible, et tentant, de redoubler cet effet. L'œdipe est une structure un peu moins simple qu'on l'imagine. Il est parfois commode d'oublier la formule d'*Œdipe-Roi*, ou tout au moins le fait qu'elle serait « la » formule du garçon. Mieux vaut parler de forme positive du complexe, définie par l'attachement au parent de l'autre sexe et la haine pour le parent de même sexe, et de forme négative, l'inverse, sans perdre de vue d'une part que la fille, avant de passer à la forme positive, ne connaît que la forme négative, puisque son premier objet est la mère, d'autre part et surtout, que chaque sexe fait en permanence, depuis un âge très précoce, l'épreuve d'un œdipe « complet » dans lequel les deux formes sont en concurrence, l'hégémonie de la dominante étant moins nette que le comportement extérieur ne le donne à penser. Pourquoi dans ces conditions parler de redoubler la mise en relief de l'effet œdipe dans notre texte ? Parce que l'héroïne, après avoir été identifiée à l'épouse du Père, selon le vœu positif d'un sujet féminin, révèle en allant chercher la mort dans les eaux de la lagune qu'elle rejoint un équivalent maternel, qu'elle se montre en somme fidèle au souhait primordial de tout enfant. Elle aligne son désir inconscient sur celui de son mari, qui consacre ses recherches à un animal marin et qui l'avait abandonnée à Florence pour demeurer au bord de la Méditerranée où il a fait des découvertes exaltantes.
- 8 Les choses deviennent encore plus subtiles lorsque l'on se rend compte qu'il existe dans la configuration dans laquelle sont pris les divers personnages un désir d'enfant assez nettement perceptible. C'est-à-dire un désir secret de s'identifier à la Mère. Plusieurs indices sont révélateurs à cet égard. L'histoire ne comporte aucune figure qui puisse se superposer ou se substituer au rôle d'un enfant ; on compte trois femmes et trois hommes (laissons de côté l'Inconnu du tableau et le Doge de Venise, simples images attendant un répondant de la réalité) : Juliane, Helga, sœur de Hasso, et l'anglaise Miss Gordon qui copie l'œuvre du Titien, – Hasso, Bennett et le professeur Reinhold Rust, mari d'Helga. En d'autres termes, deux couples et deux célibataires adultes, dont on note qu'ils sont également dévalorisés par deux traits, une origine anglaise et une frappante laideur physique (ces connotations idéologiques ne sont pas à négliger, l'inconscient les met à profit) ; bien entendu, ces deux célibataires sont responsables objectivement des ennuis qui soutiennent l'intrigue. Il n'y a pas d'enfant présent et visible dans ce cercle, et pourtant il en est un qui hante le récit : celui que Juliane a perdu, qui manque en désignant sa place puisqu'il a déclenché le mal-être de la jeune femme. Par ailleurs, Juliane est seule à bénéficier d'un passé infantile, c'est elle, sans contester, que le sujet lecteur du récit doit investir de ses propres souvenirs et

aspirations. Sujet du texte, dont elle centralise les réseaux et focalise le récit, sujet de la lecture dont elle mobilise les projections identificatoires.

- 9 En vertu de ce que nous avons rappelé touchant les multiples dimensions de la structure œdipienne, il va de soi que notre sujet lecteur trouve ici sa pâture libidinale quel que soit son sexe : quête de l'objet d'amour parental, sanction de la mort en cas d'accomplissement incestueux. Et au point de jonction des deux, le sourd travail, on pourrait dire même la fermentation des fantasmes originaires, ceux qui structurent notre désir à tous. Il faut s'y arrêter quelque temps, car c'est sur ce canevas que se brode la tapisserie invisible où nos inconscients personnels repèrent les supports de rêverie les plus appropriés, – à chacun, à l'humeur, au moment, selon une modulation infiniment délicate.
- 10 Figures du retour au sein maternel, d'abord, puisque nous en avons déjà touché un mot. Juliane souffre dans le cadre asphyxiant de Florence, sécheresse et chaleur du climat, hypertrophie des valeurs culturelles. Son seul bon moment, elle le goûte lors d'une promenade en voiture découverte dans la campagne, où la fraîcheur du vent sur son visage lui donne envie de l'air marin. Elle éprouvera une grande joie à se retrouver à Venise (du moins jusqu'au moment où Hasso lui offre la copie du tableau maléfique), et pas seulement à cause de la proximité de la mer : Le vieux Palazzo où elle vit, elle y a passé une partie de son enfance, elle s'y reconstituera un nid de souvenirs. Cela nous donne occasion de mesurer quelle pression peut exercer sur un écrivain une exigence fantasmatique de son texte : on note une erreur, une sorte de lapsus de la romancière. Page 275 (189), on nous montre Juliane en train de re-parcourir des pièces connues, où elle retrouve son passé, alors que deux ou trois pages auparavant (273 / 186) il nous a été dit, en passant, que ce palais vénitien, elle l'avait « reçu en héritage [...] mais ne l'avait jamais habité ». L'auteur, son personnage, nous-mêmes, tout le monde renâcle à l'idée d'une demeure de jadis à la fois sombre et lumineuse, qui fait peur et dont on a la nostalgie. Et c'est par un corridor en forme de boyau descendant au bord du Grand Canal que notre héroïne viendra se rendre à l'appel d'un séducteur à multiples visages, pour (re)plonger dans l'eau originelle.
- 11 Figures du fantasme de séduction : elles forment le fond même de l'intrigue, elles sont partout. Simplement elles ont une couleur originale, puisque tout se passe par les yeux et que le vocabulaire de la vision y atteint à un rare degré de densité. Cela tient, bien sûr, au fait que le premier séducteur, le sombre cavalier du Titien, est censé jeter sur qui le contemple des regards tout à la fois dominateurs, cruels et concupiscent ; mais ces regards répondent à une contemplation complaisante, déjà soumise. Un véritable échange sans paroles de désir impérieux et d'adoration quémandeuse unit à chaque rencontre la spectatrice à cette image qui la trouble, – une lecture attentive aux détails le montrerait aisément. Ai-je signalé que le zoologiste Hasso travaille sur « les organes visuels des céphalopodes » ? Il faut l'entendre, dans une lettre d'amour, s'extasier sur la trouvaille inattendue d'une étrange variété de mollusques, « dont les yeux luminescents dessinent sur sa peau comme des colliers de perles vertes et rouges » et se demander gravement si cette phosphorescence ne serait pas « un élément de la parade nuptiale destiné à attirer la femelle » (p. 250 / 148), il parle de ses animaux marins comme Juliane n'ose pas parler de son séduisant Inconnu.
- 12 La même lecture ferait apparaître un télescopage très significatif entre cette variante exclusivement visuelle du fantasme de séduction et les traces d'un autre fantasme originnaire, celui de la scène dite primitive. La chose n'est pas surprenante, si l'on songe

qu'il est possible à un enfant de se sentir menacé par un désir sexuel de l'adulte qui se traduirait uniquement par des regards insistants, et que d'autre part la scène d'amour des parents est un spectacle (même dans le noir) dont la vision marque à jamais le regard du sujet qui en a été, réellement ou fictivement, témoin et troublé. En outre, rappelons-le, entre voir et être vu il y a pour l'inconscient plus de complicité que de véritable alternative : on me regarde où je serais curieux de voir et je brûle d'envie de me faire surprendre en train d'observer ce que je ne devrais pas regarder. Tout de même, notre belle esseulée (ou le texte à sa place) ne laisse pas de se peindre, ou de remarquer autour d'elle, ou d'évoquer dans sa mémoire des couples dont l'intimité charnelle va de soi ou devrait aller de soi. Ah, si seulement Hasso était là avec elle ! Est-il possible, comme on le raconte, que Helga ait eu une liaison avec Bennett, avant d'épouser ce Reinhold Rust avec qui elle fait justement son voyage de noces ? Et voyez donc cette miss Gordon, qu'on croirait amoureuse de son beau sujet, en train de s'activer du pinceau près du tableau qu'elle copie, penchée tantôt sur son chevalet, tantôt sur cette photographie qu'elle en a fait tirer afin de l'étudier à la loupe, quelle passion la dévore ! Nous n'insisterons même pas sur le rêve que fait Juliane, d'être enlevée par des pirates barbaresques durant le bal sur le *Bucentaure* (dont le nom, qui suggère un taureau à torse et tête d'homme, semble déjà tout un programme)... Une impression de sensualité pas assez assumée, presque inaperçue mais omniprésente, règne sur tout le conte, donnant à deviner que l'héroïne est hantée par des visions ou des souhaits de scènes érotiques.

- 13 Figures, enfin, de la castration. On peut les classer en deux ou trois groupes. Le premier est double, en effet. Il est constitué par le mystérieux Ignoto, dont réellement on ne connaît pas de source sûre l'identité : est-ce un vénitien ou un anglais ? La dernière hypothèse, défendue par Bennett, veut que l'original ait été le duc de Norfolk, qui conspira contre Elizabeth au profit de Marie Stuart et qui fut décapité. La vision de son exécution à la hache hante notre héroïne, qui en vient à se demander si, dans une vie antérieure (Bennett l'a initiée à la pensée bouddhiste) elle n'a pas été elle-même cette infortunée rivale de la Reine d'Angleterre. Reste qu'elle croit avoir été la cause de la décapitation de celui qui, survivant sous forme de portrait, doit en même temps lui vouer encore un attachement absolu et souhaiter de se venger pour ce complot manqué. On ne s'étonnera guère que le cou tranché vaille pour une castration, si l'on garde à l'esprit Holopherne ou Jean-Baptiste, dont le cas est clair et éclairant. Cela ne rend pas compte, dira-t-on, du désir chez Juliane d'imaginer une scène de castration ? Sauf si l'on considère qu'elle souhaite inconsciemment en devenir l'opératrice³. Et pourquoi ? Pour recouvrer un phallus dont elle se sait privée, dont elle se sent frustrée, à la possession duquel elle ne parvient pas à renoncer.
- 14 La preuve en est fournie par une seconde vision liée à celle-ci. Dans son adolescence, elle a fait de manière répétitive un cauchemar dans lequel elle se voyait elle-même condamnée à être décapitée à la hache. Elle s'est à cet âge prise d'intérêt pour l'histoire et le personnage de Marie Stuart avec une frénésie qui a inquiété son entourage. Une nuit même, récemment, alors qu'elle reposait près de son mari, ce cauchemar l'a réveillée terrorisée, mais Hasso a pu la rassurer en découvrant une petite paire de ciseaux oubliée dans les draps, dont le métal glacé contre son cou avait sans doute provoqué ces images (p. 253 / 153). Comme femme d'exception jouant un rôle quasi guerrier, comme supposée maîtresse d'un héroïque conspirateur dont il faut être digne, auquel elle va s'identifier, comme coupable, aussi, de détenir quelque chose qui lui est en principe interdit, elle a bien des raisons de vouloir inconsciemment qu'on la

décapite, qu'on la castré. Et puis, on ne peut vous enlever que ce que vous avez : être castrée, c'est a posteriori avoir été dotée d'un pénis. Quoi qu'il en soit (et pourquoi retenir une seule motivation ?), on découvre en Juliane un sujet profondément travaillé par des fantasmes de castration, qui s'intègrent tout à fait dans l'organisation libidinale dont elle représente une figure centrale.

- 15 Mais il existe une troisième figuration de la même demande inconsciente, qui est directement rattachée à un possible souvenir, évocation assez vague mais se manifestant à plusieurs reprises au cours de l'histoire. Pour n'avoir pas à gloser encore avec lourdeur ce même objet précaire du désir, qui représente à la fois l'organe-emblème du plaisir et l'un des opérateurs principaux de notre fonctionnement psychique, gardons à l'esprit que Juliane a conçu et perdu un enfant, – image féminine éminente du phallus. Il s'agit d'un événement auquel fait allusion son journal intime (qui s'ouvre par hasard à cette page sous ses yeux !) et qu'elle se remémore. Une scène de ménage avec Hasso, la toute première même, dès leur lune de miel : ils se promenaient en bateau, elle a cru voir dans le sillage un bras ramant désespérément pour rattraper l'embarcation ; une vague réminiscence » lui a donné à penser qu'elle avait déjà dû assister dans le passé à un naufrage, ou bien alors, c'était un pressentiment et ils allaient couler. Hasso lui avait fait remarquer que ce n'était qu'un bout de bois à la dérive, et il avait chargé Bennett de la rassurer tout à fait, – c'est au cours de la conversation que celui-ci avait philosophé sur le caractère angoissant des perceptions insuffisamment élaborées. La conclusion qui tranquillise tout le monde, la voici : « ce morceau de bois, dont vous saviez très bien ce qu'il était⁴, est devenu pour vous le symbole de tous les naufrages, de toutes les pertitions, et les symboles sont plus forts que la réalité ». On ne saurait mieux dire. Et l'on ne s'étonnera pas que cette petite chose à la traîne (« das Kleine », dit Freud) qu'il ne faut pas espérer repêcher, ce membre tout seul mort et vif à la fois, devienne au dernier acte un bras tendu pour l'attirer sur une gondole de rêve, une main qui lâchera sa main et lui fera faire le faux pas fatal, pour sa très réelle noyade.
- 16 Cette problématique de l'enfant-phallus désiré-interdit et présent-absent, sur laquelle pivote notre structuration psychique, on voit déjà, il serait possible de montrer davantage encore ses ramifications tentaculaires, et jusqu'à la façon dont elle s'articule avec le délire d'auto-punition et la mort. Elle « surdétermine » celle que nous avons signalée en premier lieu, du rapport coupable avec l'image paternelle. Quiconque est un peu familier avec la doctrine freudienne en découvre bientôt les tenants et aboutissants, autour du noyau que l'on vient de repérer. Mais il faut avouer que là n'est pas le plus intéressant de ce travail d'écoute que j'ai baptisé « textanalytique ». Identifier un mécanisme inconscient est une tâche exaltante, mais, puisque cela ne sert à rien (au rebours de ce qui se passe avec l'interprétation dans une cure), une telle tâche ne présenterait pas de réel intérêt en elle-même si elle ne s'accompagnait du plaisir d'observer comment le texte littéraire met discrètement en scène cette dimension qui doit à la fois agir sur le lecteur et rester invisible. Je dirais volontiers : *invisible mais non inaudible*. Pas seulement invisible-à-l'œil-nu et visible avec un instrument optique approprié, mais capable d'éblouir le regard tout en laissant échapper de quoi entendre parfois un brin de surprenante vérité. En somme, le texte doit s'efforcer d'échapper au régime des images (à tous les sens du mot), qui bloquent, par définition, le regard pour accéder à un régime de la parole qui, par définition elle aussi, crée des marges, actionne du non-dit. Le vu est totalement factuel, le perçoit qu'il affiche l'épuise ; le dit est de l'ordre du virtuel, un concept renvoie toujours à un

autre, à plusieurs autres. Après tout, n'est-ce pas là, *inversée*, la leçon même de la réflexion de Bennett ? Ce qui est montré en nette délimitation s'impose comme tel et devient une sorte de réalité fiable, cela interdit d'imaginer outre. Effacer (*lösen*) et souligner (*binden*) produisent également des certitudes. Ce que la littérature met en œuvre, c'est la possibilité féconde de rêver autour, d'associer des phrases aux mots, de ne pas s'arrêter sur le chemin de la parole relayée, et donc d'interpréter. Interpréter selon les deux acceptions du terme, la musicale (moduler du sens selon sa personnalité en présence et au nom des amateurs qui ne maîtrisent pas un instrument) et la nôtre courante (rétablir un réseau ou une énergie de signification que l'auteur n'a pas su qu'il introduisait dans sa création). Si l'on veut, lire demande qu'on garde les yeux mi-clos, pour ne pas se laisser fasciner, c'est-à-dire aveugler, et qu'on garde les oreilles en alerte, attentives à tous les bruissements du texte, qui ouvrent sur un infini. Ou, pour citer Bennett, un informel. Aussi nécessaire que terrifiant⁵.

- 17 En fait, la leçon de Bennett est double : elle nous suggère autre chose, ou plutôt elle le prouve tout simplement en existant. Car il fait partie des conditions de réussite du genre fantastique qu'il comporte d'une certaine façon son propre commentaire. La chose est paradoxale : on imaginerait volontiers qu'un maître dans l'art du récit doit détourner notre attention de ses trucages, en nous hypnotisant sur les événements. En fait, plus les dits événements ont besoin d'obscurité, plus ils ont besoin de mots, en raison de ce que nous venons d'expliquer. De là la nécessité où se trouve le critique d'analyser les niveaux de représentation dans le récit, entendons les diverses manières de faire exister les choses. Il y a d'abord la peinture directe, les faits bruts mis sous nos yeux ; cette peinture n'est pas facile, la plupart du temps, surtout s'agissant de phénomènes fantastique que justement il est impossible de décrire. Il y a ensuite l'évocation indirecte, à travers le regard de celui qui est témoin, héros ou victime du prodige : on peint cette fois, on donne à voir le retentissement du spectacle sur son âme supposée. Il y a enfin, plus rusé, plus intellectuel, le procédé en quelque sorte cynique qui consiste à spéculer sur le degré de réalité ou de vraisemblance du phénomène, à gloser son incertaine possibilité, à commenter en clair la façon dont il contre vient aux lois de l'expérience. On ne fait pas un récit fantastique en montrant les actions d'un fou et en racontant de surcroît son délire : il est indispensable de le flanquer d'un ami, voire d'un médecin, qui réfléchisse sur sa folie et qui la réfléchisse pour nous, si j'ose dire, comme un *miroir dé-formant*.
- 18 Ces recettes, notre conte les exploite avec talent. L'astuce finale est ce que l'on fait de mieux pour montrer directement des choses impossibles à faire voir ; on y trouve un espace où tout, normalement, échappe à la règle commune qui veut que l'apparence reflète la réalité : un bal masqué. Mais ce n'est là que la fine pointe d'une habileté mise en œuvre dès le début de l'histoire et qui est devenue peu à peu une espèce de thème, le thème de *la copie*. Il est notable que Julianne ne regarde jamais, à aucun moment, le tableau du Titien. Parce que, sans doute, l'Inconnu ne peut, ne doit pas être vu dans sa réalité brutale ; pas plus que l'Inconscient. Julianne ne contemple que la copie de ce chef-d'œuvre exécutée par le parfait imitateur qu'est miss Gordon. On dirait que le tableau qui seul mérite dans toute cette histoire l'appellation d'« original » est le point aveugle du récit. En avant et en arrière de lui, les « copies » ne manquent pas, photographie comprise, on l'a noté. Le sujet représenté, lui-même, n'a pas de réalité assignable : tous les personnages masculins lui sont superposables, sauf un, ou un et demi. Il s'assimile un Vénitien, et le Doge plus que tout autre ; un Anglais, duc de Norfolk ; cet être protéiforme qu'est Walter Savage Bennett, tout pareillement vêtu de noir ; un

personnage à turban hindou de statut incertain. Et même Hasso, qui, transfiguré par le regard amoureux de sa femme, perd quelquefois le seul caractère discriminant qui permette d'échapper à la marque maléfique du bel Ignoto : le sens de la réalité, bon sens terre-à-terre ou certitude scientifique. Car le seul être que Juliane n'identifie jamais avec son persécuteur fantôme, c'est le beau-frère Reinhold, anthropologue de profession et positiviste de vocation, tout comme Hasso en règle générale. Hommes au regard clair, qui ont souci de voir et de décrire les choses « comme elles se présentent », sans arrière-plans et non enrobées de fumeuses théories « métaphysiques ». Hommes qui ne font état que des réalités et se moquent des *Spökenkieker*, des guetteurs de revenants. Homme anti-fantastiques, indispensables au Fantastique. Mais tout de même, notons-le, copies l'un de l'autre ; copies ayant, comme il convient, le brin de différence, l'heureuse imperfection qui empêche la copie de devenir son modèle.

- 19 Devant les yeux souvent égarés et dans le cerveau toujours un peu confus de Juliane, les visages sont comme des masques qui se posent les uns sur les autres, qui tombent pour ressurgir, en un glissement perpétuel qui fait le jeu de cette réalité truquée dont le récit fantastique est la fête, et la fête éminemment vénitienne. Cet univers labile du bal masqué n'est pas sans rapports avec le monde de l'art, et nul n'est surpris de croiser sur le *Bucentaure* parmi les invités somptueusement vêtus, lors de la fatidique soirée (qui n'est peut-être qu'un rêve ou une rêverie ?) des nobles vénitiennes peintes par le Titien, la *Belle Orgueilleuse*, la bien nommée, main dans la main avec *Catarina Cornaro*, qui faillit être dogaresse. La leçon est claire, me semble-t-il : comme un masque, un portrait digne de ce nom est une façade derrière laquelle nous sommes invités à imaginer, mais non à visiter, un autre monde, inépuisable source de paroles. Une autre scène. L'autre scène, comme disent les psychanalystes, qui ne précisent pas que ce qui y serait peut-être visible ne pourrait l'être que pour et par l'inconscient. Cette pièce-là n'est jamais jouée autrement que de l'autre côté du rideau : nous entendons les réparties et les rires fuser, les cris et les pleurs s'étouffer, mais il n'y a rien de plus à voir qu'une merveilleuse combinaison de lignes et de couleurs sur le rideau baissé, sans relation manifeste avec le titre de la pièce. Une splendide barrière de forme, devant laquelle on s'assied pour se livrer dans la pénombre à l'aguet de cet informe infini qui a nom imagination, qui nous guette et que nous guettons.
- 20 Qui, nous ? Tous ceux qui sont prêts, en même temps préparés et disposés, à *jouer*. C'est-à-dire à prendre au sérieux la représentation, à la prendre pour une représentation, une copie, une fête de masques, rien qui menace une réalité en tout état de cause tenue pour une mascarade tournoyant sur la scène cachée de notre inconscient. Plus heureux en cela que la pauvre Juliane, fascinée par son Inconnu comme l'oiseau par le serpent, nous savons qu'il faut laisser du jeu à l'imagination en mettant du jeu dans les belles formes apparentes. Nous ne l'oublions pas, « fantasmagorie » suggère que les fantômes parlent, qu'ils paralysent ceux qui écarquillent les yeux devant leur apparition, tandis que sont bientôt rassurés ceux qui prêtent l'oreille au récit de leur passé, – occasion pour chacun de revisiter le sien propre, à son insu.

NOTES

1. J'emprunte l'idée de cette étude à l'édition en français de la nouvelle « Le Portrait de l'inconnu » qui figure dans le recueil *La Fiancée du Diable. Nouvelles fantastiques allemandes de 1900*, réunies et présentées par J.-J. Pollet, traduites par P. Giraud et J.-J. Pollet, Presses Universitaires de Lille, 1986 (pp. 247-286). Il pourra arriver que la traduction donnée ici soit de mon fait, pour rendre des effets particuliers dont J.-J. Pollet pouvait ne pas tenir compte. En tout état de cause, on sait quelles pertes fait subir à un écrit le passage d'une langue à une autre ; pour anticiper, comment donner un équivalent, par exemple, à ceci : l'héroïne aime son mari, elle hait l'inconnu du portrait, mais ce mari se prénomme *Hasso* et elle dit à propos de l'autre, bien sûr, « *Ich hasse [...]* » ?
 2. Texte allemand, p. 171 ; texte français, 263. Le traducteur a eu raison de rendre *Vorstellung* par « imagination », mais j'ai tenu à conserver au terme la valeur générale qu'il a dans la métapsychologie freudienne. De toute manière, ce que le psychisme « pose devant » lui, que ce soit perception, image (souvenue et feinte) ou hallucination, est toujours constitué à partir des informations provenant de la perception.
 3. Cela devient manifeste lorsque par exemple (car l'espace disponible ici m'oblige à ne mentionner que les données les plus massives ; chaque lecteur retrouvera lui-même les indices qui m'ont servi, et d'autres que je n'ai pas aperçus), p. 274 / 188, il lui semble que la tête de l'inconnu va se détacher du tronc sur la toile même, devant elle, ou bien lorsque, dans son dernier délire, sur le *Bucentaure*, elle croit voir le Doge se métamorphoser en Norfolk, l'appeler Marie Stuart, et « il tomba à genoux, se prit la tête entre les mains comme pour l'arracher et la déposer aux pieds de sa reine » (283 / 203) : si on lui offre sa tête, c'est qu'elle l'a en quelque sorte exigée.
 4. J'ignore tout d'I. Kurz, même la date de rédaction de son récit ; mais, née en 1853 (et morte en 1944), elle a commencé à écrire et à publier en même temps que Freud ; je relève en tout cas une sonorité freudienne dans cette réflexion de notre héroïne à propos de ses étranges visions : « *sie später schweigen fernte, wenn aus dem Unbewussten die Ruze zu ihr drangen* » (168) : cet inconscient est comme un lieu, ces cris comme des forces, on dirait bien que la psychanalyse est passée par là.
 5. Ce même personnage, décidément parfait commentateur des effets produits par le texte, soulignait déjà que le temporel offre une réserve de sens (le langage en vit) tandis que le spatial écrase la pensée en s'écrasant sur lui-même ; v. p. 263 / 170, en particulier ceci : « La brutalité de l'événement réel anéantit la faculté de se représenter », tandis que l'imagination se déchaîne devant « une chose qui n'est pas encore arrivée » et qui fonctionne comme un « symbole », qui « contient en puissance des centaines de réalités ».
-

RÉSUMÉS

On sait que les récits fantastiques laissent affleurer les formations inconscientes plus libéralement qu'aucun autre genre littéraire ; on sait aussi que ces récits posent, fût-ce dans un recoin, la question même de leur « infamiliarité » (*Unheimlichkeit*), c'est-à-dire de la résurgence de l'inacceptable dans le quotidien. Exemplaire à cet égard est cette « *Seltsame Geschichte* » d'Isolde Kurz, du recueil *Die Stunde der Unsichtbaren* (1927) - traduction française dans l'anthologie *La*

Fiancée du Diable, P. Giraud et J.-J. Pollet, professeurs à l'Université de Lille III, 1986, - qui prend appui sur le célèbre « Portrait d'un inconnu » du Titien (Galerie Pitti à Florence) et raconte la véritable séduction dont est victime Juliane von Weehrt de la part de ce mystérieux personnage. Les « fantômes originaires » (*Urphantasiën*) y sont à l'œuvre avec une grande efficacité, mais le grand intérêt du texte consiste dans la manière dont ils sont déguisés-présentés par le récit, grâce à un enchaînement de *simulacres* (copie du tableau, ressemblances des personnes et des situations, bal masqué). Cette façon de faire est elle-même réfléchie dans une discussion entre l'héroïne et l'un des protagonistes (initié aux phénomènes occultes), d'où provient le petit passage que voici, véritable charte du fantastique : « Ce qui n'a pas de forme, voilà ce qui oppresse. La forme délivre en enchaînant la représentation. Enchaîner, libérer, deux façons pour elle d'éliminer » (*Das Ungeformte, das ist das Bedrängende. Form erlöst, indem sie die Vorstellung bindet. Bindend und lösend tötet sie zugleich*). Ainsi fonctionnent la censure inconsciente et l'art de l'écrivain.

Bekanntlich lassen die sogenannten phantastischen Erzählungen Gestalten aus dem Unbewussten freier ans Licht kommen als jedes andere Genre; es ist auch bekannt, dass diese Erzählungen - und sei es nur nebenbei - die Frage selbst ihrer «*infamiliarité*» (*Unheimlichkeit*) aufwerfen, d.h. des Auftauchens des unannehmlichen im Alltag. In dieser Hinsicht exemplarisch ist jene «*seltsame Geschichte*» von Isolde Kurz aus dem Band *Die Stunde des Unsichtbaren* (französische Übersetzung von P. Giraud und J.-J. Pollet, in der Anthologie *La Fiancée du Diable*, P.U.L., Lille, 1986), die sich auf das berühmte «Portrait eines Unbekannten» von Tizian (Galerie Pitti, in Florenz) stützt und erzählt, wie Juliane von Weehrt das Opfer einer wirklichen Verführung durch jene geheimnisvolle Person wird. Die Urphantasien sind hier mit einer grossen Wirksamkeit am Werk, aber interessant ist der Text vor allem wegen der Art und Weise, in der sie durch die Erzählung verkleidet-, präsentiert werden, und zwar dank einer Verkettung von Trugbildern (Kopie des Gemäldes, Ähnlichkeiten der Personen und der Situationen, Maskenball). Diese Art und Weise wird selbst in einem Gespräch zwischen der Heldin und einem der (in die Geheimwissenschaften eingeweihten) Protagonisten reflektiert. Daraus stammt folgendes Zitat, das als eine wirkliche Charta des Phantastischen gelten kann: «Das Ungeformte, das ist das Bedrängende. Form erlöst, indem sie die Vorstellung bindet. Bindend und lösend tötet sie zugleich». So funktionieren die Zensur des Unbewussten und die Kunst des Schriftstellers.

AUTEUR

JEAN BELLEMIN-NOËL

Université de Paris VIII